

Deltand Muriel (2012) *Musique de soi. Du sensible de soi au musicien révélé...Vers un renouveau des formes de biographisation*

Paris : Tétraèdre, 152 p.

Denis Loizon



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rechercheformation/1999>

DOI : 10.4000/rechercheformation.1999

ISSN : 1968-3936

Éditeur

ENS Éditions

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2012

Pagination : 134-137

ISBN : 978-2-84788-412-8

ISSN : 0988-1824

Référence électronique

Denis Loizon, « Deltand Muriel (2012) *Musique de soi. Du sensible de soi au musicien révélé...Vers un renouveau des formes de biographisation* », *Recherche et formation* [En ligne], 71 | 2012, mis en ligne le 15 décembre 2012, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/rechercheformation/1999> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rechercheformation.1999>

Puis, en considérant trois grands moments de l'activité du professeur en référence à la théorie des situations didactiques (les processus de dévolution, de régulation et d'institutionnalisation), les auteurs analysent les pratiques en termes de gestes et de routines des professeurs, affirmant par là une part importante d'organisation invariante et implicite chez un même enseignant. C'est donc la question des régularités et variabilités des pratiques qui est posée ici.

Enfin, dans le chapitre 4, sont introduits tous les niveaux d'analyse qui seront ensuite utilisés dans les chapitres 7 à 11 sur les études de cas. On peut noter que ces niveaux sont construits par rapport aux i-genres définis dans le livre précédent et que cela ne rend pas la lecture très aisée pour qui n'est pas familier de ces questions. Enfin, l'installation de la paix scolaire en constitue le premier niveau, ce qui semble un peu surprenant puisque c'est également un thème.

La seconde partie commence par deux chapitres centrés sur les thèmes dégagés au fur et à mesure des recherches de l'équipe : « l'installation de la paix scolaire » et « la vigilance didactique ». En ce qui concerne le premier, on voit bien sur quel levier chaque enseignant agit pour installer et maintenir à la fois des conditions d'interactions favorables entre le professeur et les élèves, et une adhésion au projet d'enseignement, mais également combien ces leviers sont différents d'un enseignant à l'autre. Le second thème ramène le lecteur à la question de l'articulation entre les connaissances disciplinaires et didactiques (les auteurs n'évoquent pas celles, pédagogiques) de l'enseignant, question qui est travaillée dans les travaux de plusieurs auteurs notamment anglo-saxons (*pedagogical content knowledge, subject matter knowledge*, etc.). Là, encore, des exemples sont proposés.

Les chapitres suivants sont consacrés à des études de cas qui permettent de faire fonctionner les outils avec les niveaux présentés au chapitre 4.

Dans la conclusion, les auteurs reviennent sur les questions de formation en envisageant l'impact des formations élaborées et réalisées sur les enseignants sujets des chapitres précédents. On peut remarquer qu'en général, la formation a eu des échos et a permis un enrichissement des pratiques mais, suivant la composante personnelle de chacun et les conditions institu-

tionnelles de début de la pratique, les progrès sont contrastés.

Ils proposent également des pistes pour continuer le travail notamment sur les liens à déterminer, dans la pratique, entre dévolution, régulation et institutionnalisation. Cette dernière question nous semble tout à fait intéressante et dépasse largement le cadre de l'enseignement des mathématiques en zone d'éducation prioritaire.

Sylvie COPPÉ

Université Claude-Bernard-Lyon 1,
IUFM de Lyon

UMR ICAR (Université Lumière-Lyon 2, CNRS,
ENS de Lyon)

DELTAND Muriel (2012)

Musique de soi. Du sensible de soi au musicien révélé...Vers un renouveau des formes de biographisation.

Paris : Tétraèdre, 152 p.

Dans la collection autobiographie et éducation, l'auteure, Muriel Deltand, musicienne et enseignante dans le supérieur à la Haute école de Bruxelles, nous emmène à la rencontre d'un territoire relativement méconnu : le sensible de soi. Ce nouveau concept est défini comme étant la capacité que possède l'homme à se connecter à son sensible et avec laquelle il se construit graduellement.

Chercheuse en sciences humaines, l'auteure nous invite à rencontrer les professionnels de la musique en essayant de comprendre de l'intérieur, comment se construit petit à petit cette genèse du « sensible de soi ». Elle se pose la question de ce qui fait la spécificité du musicien, à travers son chemin autobiographique. Au-delà des différentes dynamiques identitaires, elle essaie de laisser la place au sujet afin qu'il explique comment se construit et se développe ce rapport particulier au monde sensible que le musicien essaie de faire partager lorsqu'il joue d'un instrument. Elle nous plonge dans un monde où la subjectivité est omniprésente, mais difficilement saisissable pour le chercheur.

Cet ouvrage présente un double intérêt : d'abord un intérêt méthodologique en essayant d'approcher dans une visée compréhensive, ce qui se joue entre l'homme et la musique en utilisant ce qui relève de la biographisation ; ensuite,

un intérêt conceptuel qui devrait permettre au lecteur de cheminer au cœur de l'activité du musicien en dépassant ce qu'il laisse voir sur la scène pour rentrer dans le processus de création de la musique. Il s'agit donc d'une approche originale de la musique en lien avec l'expérience intérieure.

La préface de l'ouvrage est rédigée par le chercheur Moktar Kaddouri qui souligne quatre points importants de la recherche : le premier revient sur le postulat de l'intériorité pour arriver à la mise en mots du « sensible de soi ». Le deuxième revient sur l'ambition théorique relative au projet de l'auteur. Le troisième point reprend la notion de parole musicale tandis que le dernier concerne la consolidation de l'approche biosensible présentée par l'auteur.

Le premier chapitre consacré à l'univers du sensible, se propose de mettre en lien cette notion avec la recherche biographique pour caractériser progressivement cette approche du « sensible de soi ». L'auteure, engagée au sein du courant biographique, nous conduit progressivement vers des définitions du sensible. Si l'homme est un être sensible, le musicien serait doté d'une double sensibilité, celle de son corps en relation avec la musique et celle de son corps en relation avec l'instrument qui produit cette musique. L'approche biosensible qui est développée par l'auteure, devrait permettre d'identifier le sentiment sensible chez l'artiste depuis son origine jusqu'à sa traduction dans sa musique. Il s'agira donc pour le chercheur de rendre compte de cette expérience intime reliant le musicien à sa sensibilité corporelle à travers le récit de vie car cette expérience est rarement questionnée.

Le second chapitre tente de limiter les territoires du sensible, ces terres lointaines du musicien, ce qui n'est pas sans risque. La chercheuse se questionne à propos de cette délimitation car le contact s'avère impossible et la mesure impensable. Pourtant le public est capable de dire que telle musique produite par tel musicien est bien le reflet d'une grande sensibilité. En posant la question : à quoi donc reconnaît-on un vrai musicien, la chercheuse est obligée de définir les qualités potentielles des territoires du sensible pour mieux cerner son objet de recherche. Entre le don et les dispositions, il n'est pas évident pour elle d'identifier clairement dans les récits de vie, ce qui relève

d'une intuition marquée pour certaines structures musicales, toujours liées à un plaisir ressenti par le musicien. Alors comment expliquer ce qui relève de l'intuition, du ressenti ? C'est à ces difficultés qu'est confronté la chercheuse car il est difficile pour les musiciens de mettre des mots sur ces territoires du sensible. Il semble plus facile pour eux de l'exprimer en jouant qu'à le mettre en mots tellement cette notion de sensible est incorporée dans le sujet à travers ce rapport au corps particulièrement fort. Dans le discours des musiciens, apparaît cette relation forte avec certaines structures musicales avec lesquelles ils se sentent en harmonie. C'est comme s'il existait une certaine vibration dans laquelle le musicien se reconnaît et fait vibrer, les spectateurs. Pourtant la chercheuse n'utilise pas ce terme de vibration peut-être encore plus difficile à délimiter que le territoire du sensible... Il sera utilisé dans les chapitres suivants. À la fin du chapitre, l'auteure évoque cette sensibilité du corps qui se développe par l'expérience en relation avec le champ intérieur qui semble être au cœur de ce territoire sensible. Pour elle, l'expertise du musicien relève avant tout de sa capacité à faire résonner ces mondes intérieurs qui appartiennent aux territoires du sensible. Le récit de vie permet donc aux chercheurs d'approcher finement ces territoires propres à chacun des musiciens : les mots, toujours difficiles à trouver, tout comme l'ensemble du langage du corps, traduisent ce qui est vécu de l'intérieur par les musiciens.

Le projet autobiographique du musicien constitue le troisième chapitre : la description de ce projet doit permettre aux chercheurs de comprendre comment la musique vient parler au cœur de l'artiste lorsqu'il est sur la scène. Ce projet est au carrefour de la scène et des territoires du sensible propre au musicien. L'auteure nous invite finalement à une tentative de description de ce projet autobiographique toujours singulier qui peut être conçu comme un guide que le musicien a élaboré avec le temps, comme une sorte de boussole intérieure : c'est un projet de choix à partir de soi et pour soi dans la perspective particulière et intime de construire sa vie comme le rappelle l'auteur. Ce projet mobilise de nombreuses images de soi qui vont évoluer au fil du temps pour lui permettre de trouver une forme de cohérence interne. Grâce aux paroles issues des récits de vie, la chercheuse se rapproche

petit à petit d'un espace particulier situé entre le monde du musicien et le monde du compositeur qu'il interprète. C'est en s'appuyant sur ce projet personnel que le musicien va livrer au public la manière dont il a perçu la composition musicale à partir de ses propres territoires du sensible.

Dans le chapitre quatre relatif à l'acte autobiographique, la chercheuse nous entraîne dans l'interprétation musicale qui mobilise à la fois le corps dans sa totalité mais aussi tous les territoires du sensible spécifiques au musicien dans un moment particulier qui est celui de la production finale sur la scène. L'originalité de ce chapitre réside dans la convocation d'une dimension sociale : l'expérience singulière de chacun des musiciens va s'exprimer au sein d'une communauté musicienne. Les récits de vie convoqués montrent la tension qui existe entre le travail d'individuation de chacun des musiciens et l'appartenance à un collectif, à une communauté. C'est bien la question de l'existence du sujet qui est posée au sein d'une communauté : comment exister avec sa propre sensibilité au sein d'un orchestre ? Les récits de vie traduisent donc les orientations et les choix réalisés par les musiciens au fil du temps et de leurs expériences. Le musicien intégré à un orchestre doit vivre cette situation paradoxale qui est d'exister, de prendre du plaisir, de s'exprimer, au sein d'un tout indissociable. Il s'agit alors pour le musicien de mettre en résonance ses propres territoires du sensible avec la sensibilité qui se dégage de l'ensemble de l'orchestre. Les mots utilisés permettent alors au chercheur de saisir ces états de grâce particuliers, ces moments rares que les musiciens vivent quand ils sont conduits de manière magistrale. Le projet autobiographique retrace donc les différentes expériences aussi bien intérieures qu'extérieures qui lui permettent de se sentir bien au sein d'une communauté particulière. Tout en abordant les différents rites initiatiques qui permettent aux musiciens d'évoluer à travers différents postes ou différents concours, l'auteure nous emmène vers ce qu'elle appelle le territoire des « acceptés » par la communauté de l'orchestre. De cette acceptation dépendra le bien-être ou le mal-être du musicien qui devra recomposer son projet biographique.

Le chapitre cinq est l'occasion d'aborder les mécanismes de création qui permettent au sujet de se consacrer à son art en actionnant

ses territoires du sensible, façonnant ainsi son projet autobiographique. Ces mécanismes sont complexes, organisés en strates plus ou moins conscientes. Les territoires sensibles constituent la strate de base sur laquelle viennent s'empiler le projet autobiographique puis l'expérience du sujet sur la scène. Ces différentes strates traduisent des tensions identitaires mobilisées au travers de différentes images de soi. Sont mobilisées successivement des images relatives au soi idéal révélateur d'une certaine dynamique identitaire et des actions artistiques réalisées dans un environnement particulier qui vont réguler le projet autobiographique. Ces mécanismes de création tissent des liens très étroits avec la pensée musicienne conçue comme une forme de médiation entre le musicien et le compositeur. La création serait alors un processus complexe englobant une multiplicité d'interprétations d'une œuvre, découpée elle-même en de multiples possibles selon les sensibilités du musicien. À travers ce mécanisme, la chercheuse accède à ce qui constitue le paradoxe ultime pour le musicien : la suspension de soi en étant soi. Le récit de vie permet là encore, la mise en mots de la rencontre entre l'intériorité du musicien et son public, entre le travail technique quotidien et l'expression de sa propre sensibilité intérieure. L'histoire du sujet est convoquée à divers moments pour expliquer les réaménagements du projet biographique. L'auteure nous explique comment se construit le façonnage du projet autobiographique en fonction d'un répertoire musical particulier ; depuis la lecture « survolante » de la partition jusqu'à la maîtrise complète, se construisent progressivement des mémoires autobiographiques qui serviront de support aux mécanismes de création. Enfin, le chercheur aborde dans un dernier point la quête incessante de l'extase musicale comme si chaque musicien partait à la quête du Graal en produisant une nouvelle interprétation du compositeur au risque de la comparaison avec ce qui a déjà été joué par d'autres. Dans le processus de création, ce sont donc de nombreux rapports à soi qui se tissent progressivement : soi avec soi, soi avec son instrument, soi et sa communauté d'appartenance, et soi avec son public.

L'avant-dernier chapitre, intitulé « faire pour le dire : héros du (re)sentir » est l'occasion pour la chercheuse de revenir sur les difficultés qu'il y a à parler du sens que le musicien donne à ce

monde sensible. À travers le récit de vie, quand le musicien parle, l'auteure perçoit la difficulté qu'il a à raconter son monde intérieur hétéroclite, imbibé de sensibilité mais aussi de valeurs. Comment faire un pas de côté et retrouver le sens de son travail quand il est plus facile de parler des productions musicales ? Comment arriver à dire son activité quand le quotidien est centré sur le faire et le ressenti ? Ce sont bien des questions méthodologiques qui sont posées au chercheur lorsqu'il invite le musicien à traduire son discours musical en mots. Difficile travail de recherche quand le musicien ou la communauté musicale se cache derrière le don ou le patrimoine génétique pour expliquer le jeu musical au cœur des territoires du sensible. Il appartient donc au chercheur de recueillir des données multiples pour rendre compte de la biographisation des actes du musicien en utilisant à la fois ses paroles mais aussi ses répertoires, ses lieux de production, ses enregistrements, qui redonnent de la cohérence à toute son activité. C'est à ce travail d'ouverture de l'approche biographique que nous invite Muriel Deltand : la parole ne suffit pas à rendre compte de l'acte créatif, il faut la compléter par tous les éléments qui peuvent traduire la trajectoire biographique. L'auteure laisse même la possibilité au musicien d'interpréter certains morceaux à l'intérieur même du récit de vie... En fin de chapitre, elle propose d'élargir cette méthodologie quand il s'agit de s'intéresser au travail des artistes. Finalement, le travail du chercheur pourrait être compris comme celui du psychanalyste ou du psychothérapeute qui donne la possibilité au sujet de retrouver le sens le plus profond de son action.

Le dernier chapitre est consacré au récit de vie du pianiste concertiste Oswaldo Salas. La méthodologie est décrite avec précision ; plusieurs entretiens permettent aux musiciens de revenir et de préciser certains détails face à l'auteure. Dans ce récit de vie, la chercheuse accède à l'histoire singulière du sujet, à son intimité, à ses expériences personnelles nombreuses aussi bien en Amérique du Sud qu'en Europe. Elle accède aussi à ce qui fait la vie d'un homme, avec ses interrogations, ses tensions, ses dilemmes quand il traverse différentes étapes qui mènent en bout de course à la retraite. Ce dernier chapitre permet finalement de revenir sur tous les points qui ont été abordés dans les chapitres précédents en les

illustrant à partir de ce concertiste car ce sont peut-être ces illustrations qui ont manqué au lecteur à certains moments. En effet, ces extraits de récits de vie permettent de mieux comprendre certaines idées développées par l'auteur.

La postface de l'ouvrage reprend l'intégralité d'un entretien réalisé avec un chanteur professionnel, José van Dam, qui évoque les liens très forts qui unissent le sensible et la personnalité du chanteur. C'est l'occasion pour le lecteur de comprendre une nouvelle dimension de l'acte créatif quand le sensible s'exprime à travers le corps même de celui qui chante et pas par l'intermédiaire d'un instrument.

Denis LOIZON

Université de Bourgogne
SPMS (EA 4180)

QUENSON Emmanuel (2012)
***Une socio-histoire des relations
formation-emploi***

Paris : L'Harmattan, 275 p.

Emmanuel Quenson nous propose dans cet ouvrage une réécriture de son HDR (Habilitation à diriger des recherches). Ce genre de travail est assez acrobatique, puisque l'HDR est déjà une synthèse de travaux sélectionnés et reconstruits à partir d'un fil directeur. L'auteur a choisi pour cet exercice, comme le titre l'indique, un retour sur l'histoire des relations formation-emploi.

Définir les contours des relations formation-emploi, est en soi problématique. L'ampleur de la bibliographie convoquée par Emmanuel Quenson en donne une preuve. Les relations formation-emploi se construisent en amont des systèmes d'éducation, de formation et d'emploi. Il s'agit alors de politiques aujourd'hui établies au niveau national, dans un pays centralisé, mais aussi au niveau régional et local. Ces relations peuvent être ensuite examinées à l'aune des résultats des enquêtes d'insertion ou d'emploi qui peuvent mesurer les liens entre formation et emploi, et établir des distorsions, des désajustements que d'aucuns ont appelé déclassement par rapport à un lien formel défini à partir de rapprochements établis entre référentiels de formation et référentiels d'emploi. Ces déclassements ou classements ne rencontrent pas toujours les classements subjectifs faits par les individus (Giret,